



New World Modernity Afro-Japonaise

De Cornel West à Kenzaburo Ôe

par Thorsten Botz-Bornstein

Introduction

Le nouveau millénaire pourrait se distinguer par une culture populaire dominée par deux types d'esthétique: le « cool afro-américain » qui, propulsé par la musique du hip-hop, est devenue mondialement une des cultures préférée des jeunes et l'esthétique japonaise du « kawaii » mondialement répandue par la puissante industrie japonaise du manga. Le philosophe afro-américain Cornel West entrevoit « la culture hip-hop telle qu'elle se manifeste dans le monde entier de nos jours » comme l'exemple de « l'anéantissement de l'homogénéité culturelle du protestantisme anglo-saxon des mâles blancs » (West 1993: 15) et appelle ce phénomène la culture de la « Modernité du Nouveau Monde ». De la même façon, la culture du kawaii s'engage à lutter contre une modernité « officielle » qu'elle tente de remplacer par un mode culturel plus subtil. La fusion des deux cultures crée une constellation captivante. Alors qu'au sein de la culture « blanche » européenne et américaine, le cool et le kawaii – qui signifie littéralement « mignon » – étaient définis comme des notions opposées, la « Modernité du Nouveau Monde », soutenue par l'esthétique *afro-japonaise*, réunit les deux en suivant un modèle alternatif ou de synthèse à déchiffrer. Cet article tentera de définir cette flexibilité en

analysant la dialectique du cool et du kawaii, qui sont caractéristiques de la situation culturelle contemporaine dont la culture populaire représente une des couches importantes. Le cool et le kawaii, en particulier quand ils sont employés comme des concepts interculturels, aident à révéler des desseins sous-jacents, devenus évidents depuis les réflexions de McLuhan concernant le '*hot*' et, le '*cool*' dans les années soixante. Ceux-ci ont depuis été renforcés par la mondialisation autant que par la technologie *cool* de l'internet. A un niveau plus profond, cette dialectique mène vers le développement d'une « Modernité du Nouveau Monde » dont le plus grand défi est la flexibilité.

Cool

L'esthétique du cool se développait sous forme d'attitude comportementale pratiquée par les hommes noirs aux Etats-Unis au moment de l'esclavage. Pendant ce temps, la ségrégation « résidentielle » (residential segregation) rendait nécessaire l'adoption d'un mécanisme de défense spécialisé qui utilisait le détachement émotionnel aussi bien que l'ironie. Une attitude cool aidait les noirs et les anciens esclaves à résister à l'exploitation ; c'est le « cool » qui leur permettait de marcher la nuit dans des rues menaçantes. En principe, « être cool » signifie rester calme, même dans le stress.

Kawaii

Le mot *kawaii* vient originellement du chinois *ke'ai*, qui signifie « ce qui peut être aimé », et il se définit comme *mignon, sucré, innocent, pur, gentil et faible*. Au Japon le kawaii est synonyme d'une esthétique qui a gagné une portée nationale. L'esthétique du kawaii se développe depuis les années quatre-vingt et s'est transformée à la fin des années quatre-vingt-dix en une culture distincte dont les animaux du jeu de Pokémon ne sont que les symboles les plus originaux. Aujourd'hui, la culture du kawaii est davantage qu'un style ou une esthétique. Elle apparaît comme une manière intégrale d'exprimer une attitude subjective qui se manifeste dans le design, la langue, les mouvements du

corps, les relations entre les sexes, et la perception de soi.

Cool et Kawaii

Les régions partagées, si l'on peut dire, dans lesquelles le cool et le kawaii se rejoignent le plus souvent sont celles-ci:

Contrôle. Le cool et le kawaii demandent un effort de contrôle considérable afin de pouvoir fonctionner en tant que style. Ils sont plus efficaces quand ils fonctionnent comme des attitudes délibérées.

Ethnicité. Le cool et le kawaii sont des phénomènes culturels, « non-blancs » et, « ethniques » au sens le plus étendu du terme. Bien qu'une tradition du « cool blanc », en principe associé au mâle solitaire, est fermement établie dans la culture américaine, le cool afro-américain domine aujourd'hui le champ concerné. Il en est ainsi depuis que le cool a été rétabli dans la communauté noire par l'éclosion de la culture hip hop.

Des exigences subjectives. Les expressions des styles cool et kawaii semblent suivre des concepts dont la logique dépend de personnages concrets qui les assument ou les revendiquent et qui sont par conséquent difficiles à établir de façon objective. Souvent les motivations du cool et du kawaii sont inconscientes et en conséquence, profondément personnelles. Cela explique pourquoi elles s'opposent souvent par un caractère détaché des normes culturelles officialisées dans leurs sphères respectives, c'est-à-dire par une société japonaise masculine et par une société blanche américaine.

La valeur commerciale. Si nous remplaçons 'cool' par 'hip,' le parallélisme ne tiendra pas. En effet, cool et kawaii, au moins sous leurs formes les plus développées, sont en désaccord avec les traditions puritaines tout en étant prêts à renoncer à une grande partie de leur statut subversif pour figurer en tant qu'éthique dominante du capitalisme de la consommation.

Les tentatives d'atténuer. Le cool et le kawaii représentent des techniques sociales provocatrices. Celles-ci tentent d'absorber ou de mettre à distance les symptômes de stress liés aux relations de pouvoir devenus problématiques dans les sociétés exagérément hiérarchiques et aussi les actes de violence qu'on y rencontre.

La recherche de la sécurité. Les Japonais qui s'entourent des images de Hello

Kitty, « se réassurent par des signes rassurants dans leurs vies » (Allison 2002: 5). En parallèle, « être cool » apporte ce même type de sécurité à l'homme noir.

Narcissisme. Il y a une autoréférence dans les cultures cool et kawaii. Il a été dit de la *shôjo* – la fille kawaii typique (voir ci-dessous) – qu'elle était « investie d'un narcissisme prépondérant » (Treat 1996: 298). La même chose peut être dit de l'homme cool dont la pose dénote un vide de signification potentiel.

L'identité de groupe. Les concepts cool et kawaii ne fonctionnent comme des valeurs sociales bien établies que parce qu'ils sont capables d'exprimer une identité de groupe à travers un certain style. Les personnages *kawaii* servent en tant que symboles d'identité (cf. Allison 2004: 40) en consolidant en même temps leur propre définition à travers le groupe. Des schémas de groupe qui sont typiques au Japon accentuent ces développements. De la même façon, l'attitude « je suis parce que nous sommes » des afro-américains (Hord & Lee 1995) que Cornel West a valorisé comme manifestation du criticisme afro-américain vis-à-vis des conceptions du monde cartésien (West 2003: 7) a été essentielle pour l'établissement du cool en tant que phénomène social.

Elasticité. L'élasticité fait partie intégrante de la signification des termes cool et kawaii qui couvrent de vastes champs d'expressions esthétiques parce qu'ils réunissent en eux des éléments contradictoires.

Des conditions sociales similaires

Ce que disent Majors et Billson de la formation du cool intéresse aussi celle du kawaii: « Quand une société est soumise aux changements rapides, les vieilles règles ne sont plus suffisamment puissantes pour assurer la conformité et en même temps, les nouvelles règles qui émergent, n'engagent pas entièrement » (Majors & Billson 1992: 5). La situation sociale dans laquelle l'esthétique du cool a émergé en est un bon exemple. Le kawaii et le cool s'insèrent dans l'abîme qui s'ouvre entre les anciennes et les nouvelles règles et, elles « prennent la société au dépourvu » (Williams 1994: XII). Le cool et le kawaii n'apparaissent pas, comme par exemple l'idéologie marxiste au dix-neuvième siècle, contre les sociétés « mauvaises » de l'Europe industrialisée qui requéraient le changement. Les sociétés que rencontrent les protagonistes du cool et de

kawaii sont « malades » parce qu'elles sont menacées d'un désillusionnement imminent.

Le cool s'est développé au moment où le système fédéral des états du Sud était en train de se scinder et où les structures se desserraient et finissaient par être moins définies qu'auparavant. Quoique la guerre civile et l'émancipation aient pu convaincre beaucoup de leaders noirs qu'un progrès moral avait eu lieu, ironiquement, Wilson Jeremiah Moses écrit que « le pouvoir des sermons moraux des abolitionnistes se transformerait en grande lutte militaire dans laquelle la liberté a été proclamée par décret et imposée sous la menace d'armes » (Moses 2004: 4). Le résultat a été une crise de valeurs qui, selon certains auteurs, se poursuit. Floyd Hayes y voit « un pourrissement culturel aussi bien qu'une déroute de l'empire américain en déclin. Assailli par l'intensification de la domination blanche, l'anarchie sociale et le nihilisme moral, la civilisation américaine est culturellement épuisée et se dirige directement vers l'auto-anéantissement » (Hayes 2001: 258).

A l'autre pôle, la modernisation en Asie de l'Est a produit un immense « vacuum » de règles au moment où l'Asie était exposée au changement social dû à l'industrialisation *et* à l'occidentalisation, liant ainsi la crise morale causée par le matérialisme à une crise d'identité nationale. L'anomie analysée par Durkheim au sein de l'Europe du dix-neuvième siècle n'est pas comparable avec celle de l'Asie de l'Est parce qu'en Europe, l'industrialisation n'a eu qu'un impact unidimensionnel. A l'opposé, dans l'Asie moderne, un changement radical et ambigu a produit « l'opportunisme et la fuite extrême combinés avec l'avarice et l'individualisme égoïste » (Jon 1988: 139), traits qui continuent à caractériser la culture contemporaine. Le cool et le kawaii tentent d'établir des valeurs à l'intérieur de situations marquées par les crises en créant des styles inimitables tout en étant des expressions de ces crises.

Le jeu de l'aliénation

Dans les descriptions qui mettent en valeur la signification positive du « cool », le terme est toujours utilisé comme une tentative masculine désespérée de gagner le respect d'une société hostile en se soumettant à une aliénation volontaire *de* cette société. Le but de cette aliénation est de rester calme et digne. Ceci est en effet une tâche difficile

puisque nous ne pouvions pas toujours rester « scientifiques, calmes et détachés pendant que les noirs se faisaient lynchés, tués et affamés » (Du Bois, cité par Gilroy 1993: 118). Ceci est correct mais occulte l'idée d'aliénation derrière une étrange connotation. En effet, les afro-américains étaient *déjà* aliénés même sans aspiration vers le cool comme l'écrit Cornel West: « Sans statut légal, public, sans valeur publique et, même sans être admis dans la famille humaine, les noirs étaient aliénés » (West 1999: 51). West nomme la première partie de son livre : *Prophecy, Deliverance* (1982) : « Les afro-américains en conflit : aliénation dans une culture insécurisée » (27).

Au milieu du dix-neuvième siècle, le jeune Karl Marx méditait sur les effets aliénants de la vie au sein du capitalisme aussi bien que sur l'inhumanité essentielle des relations sociales suscitées par les changements économiques de la révolution industrielle. Il empruntait le terme *Entfremdung* (aliénation) à la philosophie de droit d'Hegel afin d'attirer l'attention sur la dégénération de la société moderne. Initialement, il a utilisé principalement le terme 'aliénation' au sens d'aliénation psychologique. Selon Marx, l'aliénation apparaît lorsque les producteurs ne peuvent plus s'identifier aux produits qu'ils réalisent. L'aliénation selon Marx ne relève pas d'une crise culturelle généralisée et produite par l'état techno-scientifique du monde, elle dénote plutôt l'éloignement de l'individu par rapport à sa société à travers certains processus viciés de production. Les individus sont aliénés parce que la société a perdu sa mission historique de produire un monde adapté aux conditions humaines. Plus tard, Marx limitera la signification de l'aliénation à l'appropriation du surplus de la valeur du travailleur par l'employeur.

La question qui se pose, est : Pourquoi les afro-américains aliénés chercheraient-ils à obtenir une « aliénation volontaire » en ajoutant de surcroît ce jeu de l'être cool ? On ne comprend cela qu'en envisageant ce concept d'aliénation – « être-cool » – comme un acte d'esthétique imposée à soi et en l'interprétant dans ce contexte moderniste dont les prémisses ont été développées en Russie dans les années 1920, avec le résultat qu'a été la formation d'une esthétique de l'aliénation analysée ci-après.

Comme le cool surgit d'une culture de l'opposition, l'*aliénation* en tant que dispositif formaliste – au sens des formalistes russes – nous aide à mieux comprendre le principe du « cool ». Les noirs n'ont pas combattu l'aliénation par l'assimilation dans le

seul but d'être *inclus* au lieu d'être exclus, mais ils devaient se réinventer constamment pour demeurer des individus dignes. C'est ainsi qu'ils ont créé une part de la modernité du nouveau monde.

Dans les années 1920, les initiateurs de la théorie esthétique moderne, les formalistes russes, déclaraient que « l'effet d'aliénation » (*ostranenie*) devait être le dispositif le plus important pour créer des expressions esthétiques et ils insistaient sur l'importance de l'étrangeté comme forme de vie altérée et prototype d'une esthétique moderne. Viktor Chklovski (1914), dans son célèbre essai : *L'art comme technique*, déclarait que tout art est obtenu à travers des dispositifs surprenants comme les jeux de mot, des rythmes volontairement brusques et des figures stylistiques inédites...

En général, le cool en tant qu'expression stylistique est l'exemple typique déterminé par les règles de l'*ostranenie* parce que le cool opère avec les notions d'inattendu, de structures non-linéaires. Il fleurit de façon plus importante dans la région de l'éphémère, de la fragmentation et de la discontinuité. L'association du cool à la non-linéarité a été généralement reconnue. Même Marshall McLuhan propose la non-linéarité comme caractéristique typique du « cool » et écarte la *mélodie* comme étant « non-cool » parce que la mélodie représente une structure continue qui contraste avec l'art cool de l'orient qui l'ignore. McLuhan écrit: « L'art et la poésie du Zen nous engagent par l'intervalle et non par la *connexion* employé dans le monde occidental qui est organisé selon les principes de la visualité » (McLuhan: VII-VIII). De même, Alain Liu confirme que les pratiques de l'esthétique du cool sont des « actes de délai, de déplacement, de représentation oblique et de stylisation » (Liu 2004: 9). Il reconnaît que le formalisme, avant tous les mouvements critiques et artistiques du vingtième siècle, a créé le style spécifique du modernisme (195) qui est lié au cool.

Si nous reconnaissons l'esthétique du cool comme faisant partie du même esprit moderne qui a été transmis par les formalistes russes dans leur esthétique d'*ostranenie*, nous sommes capables de résoudre le paradoxe localisé plus haut : quoi que l'*ostranenie* signifie 'défamiliarisation' et 'désautomatisation,' une manière pratique de fracturer et de « rendre étrange » la routine de la vie quotidienne « stupide et non-cool » est d'y introduire des dispositifs techniques et automatisants. Ceci est la différence entre les utilisateurs contemporains du dispositif de l'aliénation et les formalistes russes. Tandis

que les formalistes vivaient dans un monde mécanique rendu possible pendant une première phase de l'industrialisation et qui implorait la vision futuriste d'une mégamachine, le monde industriel d'après-guerre a créé le mythe de l'automatisation. Cette automatisation est devenue importante pour la perception du cool dans la société contemporaine. Ce n'est donc pas une surprise si McLuhan désigne, quarante ans après les formalistes russes « l'*automatisation* » comme l'attribut primordial de l'état d'être cool. En effet, il écrit : « l'automatisation est cool tandis que les travaux plus anciens spécialisés et fragmentés du genre mécanique sont 'carrés' [non-cool] » (McLuhan 1964: VII).

Etre cool est une forme d'aliénation mais il existe une différence profonde entre l'aliénation en tant que résistance qui s'opère à travers l'*ostranenie* et l'aliénation qui s'opère à travers l'*automation*. Ceci est évidemment paradoxal parce qu'originellement, *ostranenie* signifiait 'désautomatisation.' Nous pouvons décrire le phénomène observé comme le passage de l'aliénation *active* à l'aliénation *passive*, tout en rappelant que les deux stratégies poursuivent le même but qui est de rester cool et d'avoir du style dans un monde qui est non-esthétique et fade.

Aujourd'hui comme dans les années 1920, les principes de l'esthétique qui s'oppose à une vie quotidienne anti-cool sont forgés par une fascination éminente pour la technologie. Quoique nous n'associons plus l'univers futuriste des machines à l'état d'être cool, nous observons que « même nos enfants les plus jeunes savent dire 'cool' en présence de la haute technologie » (Liu 2004: 176). Que la technologie soit cool devient particulièrement évident en parcourant les pages de *Wired* – le magazine le plus cool des années 1990 – qui rend les ordinateurs et la communication électronique cool, sexy, et glamour en vendant à ses lecteurs des objets high-tech et stylisés tels que des scanners miniaturisés et fonctionnels.

On peut conclure que le dernier stade du programme de la techno-aliénation qui commençait dans les années 1920 est représenté par l'omniprésence d'une culture de l'information dans nos vies quotidiennes, que nous trouvons aussi, cool. Dans des cas extrêmes, cette technologie sera représentée par une technoculture capable de vivre nos vies pour nous, en nous fournissant une deuxième réalité (virtuelle) ou même une « *Second Life* ». Ceci est indiscutablement le sommet de l'aliénation passivante

contemporaine et de l'état d'être cool. Cool à l'âge de la « network information » est représenté par le type de technologie qui nous rend capable d'échanger *des signes contre des signes* en créant le jeu le plus parfait de la simulation. C'est la raison pour laquelle Baudrillard déclare « le cool est un pur jeu des valeurs du discours » (Baudrillard 1993: 22).

New World Modernity

« Nous sommes tous des hommes modernes, peu importe si nous le voulons ou pas » a dit l'anthropologue afro-américain Amiri Baraka (1967: 70) et de nos explications précédentes, suit que le cool afro-américain fait partie du projet esthétique moderne, surtout dans le contexte de l'éthique et de l'esthétique de l'aliénation. La Modernité du Nouveau Monde est cool parce qu'elle dépend des actes de retardement, de déplacement, de représentation oblique, et de stylisation. C'est pourquoi le cool est une vision futuriste et un catalyseur de l'esthétique moderne. La question est : est-ce que le destin du cool est de devenir purement technologique ou est-ce qu'il sera capable de maintenir une vision humaniste ? En d'autres termes, *est-ce que l'avenir cool aura lieu dans un univers froid de la culture de l'information électronique déterminée par la réalité virtuelle et une "Second Life" ou est-ce qu'il sera plutôt représenté par une modernité cool-kawaii déterminée par des valeurs africaines et asiatiques la portant ?*

La Culture Afro-Américaine et l'ethnicité

Une façon de décrire la situation culturelle afro-américaine est de la définir comme une sorte d'ethno-culture. Il sera exposé ci-dessous que cela est insuffisant et que la particularité du modernisme du Nouveau Monde demande à être saisie par d'autres moyens. L'idée d'une culture afro-américaine en tant que fusion de la modernité américaine et « des africanismes » a été acceptée depuis le livre de Herskovits, *The Myth of the Negro Past*, dans lequel il décrit comment « les noirs, venant de tribus différentes et parlant différents dialectes, ont trouvé un dénominateur commun dans la tradition et la parole, jusqu'ici non reconnues comme capable de préserver leur héritage » (Herskovits 1941: 17). Avant la deuxième guerre mondiale, on croyait généralement que les noirs

« adoptaient librement le ton et la couleur de leur environnement social en s'assimilant avec peu de résistance à la culture dominante » (13).

Quoique les afro-américains, comme les japonais, « procèdent d'abord par l'assimilation qui a comme but de montrer que les noirs sont vraiment comme les blancs – et donc en éludant les différences de l'histoire et de la culture » (West 1993: 17), aujourd'hui la plupart des gens seraient d'accord avec le grand classique de la philosophie afro-américaine, W.E.B. Du Bois, qui disait « qu'il n'y a pas de vraie musique américaine à part les mélodies sauvages et douces de l'esclave nègre car les légendes américaines et le folklore sont amérindiens ou africains » (Du Bois 1997: 43). Ou on sera peut-être même d'accord avec Diop qui déclarait que ce qui distingue l'américain blanc de son ancêtre anglais est « le rire du nègre qui est tellement plaisant et qu'il a hérité du ménage des esclaves qui élevaient ses enfants » (Diop 1991: 219, de Verharen 1997: 480).

Dans le Nouveau Monde, les américains blancs construisaient une civilisation qui était formaliste, démystifiante, objectivisante et, selon les mots de Kochman, « imprégnée d'un mode d'expression impersonnel que les blancs utilisent [et] qui, combiné avec l'absence d'affectif et d'opposition dynamique, établit le caractère détaché des procédés dans lesquels dominant les normes culturelles blanches » (Kochman 1981: 21). En un mot : la modernité occidentale est linéaire et non-cool. De son côté, la culture afro-américaine explorait de nouvelles possibilités sans se référer à une tradition concrète. Elle restait essentiellement américaine et moderne, s'intégrant dans la « culture américaine » d'une façon tellement paradoxale que C. Vann Woodward pouvait dire que: « Jusqu'à maintenant, en ce qui concerne leur culture, tous les américains sont partiellement noirs » (de Fishkin 1995: 438).

Le type non-linéaire de l'évolution culturelle se rapproche de celui de l'échantillonnage (*sampling*) qui est si important dans le rap et le hip-hop. Une vision de l'histoire qui se développe de façon non-linéaire nous est bien connue, c'est celle des penseurs historiques allemands tels que Léopold Ranke pour qui l'histoire n'était pas une autoréalisation hégélienne de la raison ou un procès par lequel une déité immanente avance vers sa propre conscience mais plutôt une consécution d'événements individuels qui demandent à être hermétiquement insérés dans un contexte général. Le type non-

linéaire de l'évolution culturelle à laquelle se soumet la culture afro-américaine et qu'elle exprime à travers ses arts est mieux saisi par les théories de Dilthey, Windelband, et Rickert qui employaient le concept d'historicisme pour définir un nouveau mode de la connaissance historique. Une telle connaissance est différente de la spéculation philosophique déductive aussi bien que de la recherche inductive des sciences naturelles, puisque les deux aspirent à atteindre des lois générales. La science historique doit tenter de comprendre « l'unique » et ce qui ne peut pas être répété ; elle doit le comprendre dans le cadre de contextes plus larges.

A première vue, l'insistance de Cornel West sur la tradition prophétique chrétienne et son idée d'établir une perspective prophétique et pragmatique (1993: 134-139) sont déroutantes parce qu'elles semblent soutenir les modèles linéaires et hégéliens de l'histoire. Dans la tradition philosophique occidentale, les modèles linéaires ont souvent été fondés sur la providence. Au dix-neuvième siècle, la vision expansive de la providence menait la majorité des penseurs européens vers des théories linéaires qui soumettaient *l'histoire à la philosophie*. Hegel n'est que l'exemple le plus célèbre de cette tendance. D'autres penseurs par contre, tentaient d'inverser le procédé et voyaient l'histoire comme une méthode alternative pour comprendre la réalité. Parmi eux, Ranke et Humboldt proposent de soumettre *la réalité à l'histoire*. Le concept de la providence de West n'est pas un modèle qui tente d'amener la culture afro-américaine vers un but historique précis mais plutôt l'exemple d'un optimisme cool qui tente de surmonter la déconstruction cynique aussi bien que « le style de pensée glaciale de l'extraterrestre [de gauche] » (Rorty 1991: 70).

Comme Richard Rorty l'a exposé dans sa recension de *The American Evasion of Philosophy* de Cornel West, « ce dont la gauche américaine a besoin avant tout est la prophétie – une sorte d'avenir utopique américain » (Rorty 1991: 78). La « philosophie de la providence » de West est compatible avec les schémas historicistes de Ranke et de Humboldt puisqu'il ne tente pas d'imposer au développement de la culture américaine un seul but historique. L'idée de la providence est plutôt de remplacer le désespoir par l'espoir radical. La culture afro-américaine inclut les « luttes de principe prolongées contre des formes du désespoir individuel, du dogmatisme intellectuel, et de l'oppression socioéconomique qui encouragent les communautés de l'espoir » (West 1987: 38). Le

style flexible de West qui lie les éléments patriotiques, religieux et romantiques à la théorie de gauche et la contre-culture est l'exemple d'une telle pensée et s'oppose au style « glacial et extraterrestre » de la culture philosophique puritaine de l'Amérique blanche.

Quand West utilise le modèle de « New World Modernity » comme concept principal capable de saisir l'esprit ethnique noir de la civilisation américaine, il s'appuie sur des idées qui reprennent des appropriations complexes de l'aliénation et qui sont conformes à la conviction profonde que nous trouvons « à la fin du vingtième siècle dans une civilisation américaine décadente » (West 1999: 89). La Modernité du Nouveau Monde a été anticipée par Orlando Patterson qui écrivait que les « américains noirs pouvaient être le premier groupe dans l'histoire de l'humanité à transcender les limites et l'appréhension d'un héritage culturel. En le faisant, ils peuvent devenir *le peuple le plus moderne de tous les peuples* » (Patterson 1972: 60). La culture noire américaine est moderne parce qu'elle est installée dans le Nouveau Monde tout en étant « réglée » (*timed*) d'une façon excentrique. Pour West, le « Modernisme du Nouveau Monde » réside dans le « rythme des voix telles qu'elles apparaissent dans les rituels et nos pratiques quotidiennes (la syncopisation et la répétition des mots, le chant du sermon et la prière) – bref, le rythme de nos efforts communs pour préserver notre équilibre mental et notre humanité dans la modernité euro-américaine » (West 1993: 17).

La version de la modernité noire de West n'est certainement pas celle du rap nationaliste qui provient directement d'activistes nationalistes noirs et qui évoque entre autres « une nation noire liée à une politique sexuelle qui institutionnalise la domination mâle et la subordination du 'féminin' » (Cheney 2005: 281). Ce genre de nationalisme est plutôt une version d'où est absente la modernité de la culture noire. West par contre, évoque l'image d'un modernisme dans lequel l'état d'être cool assume les valeurs humaines.

West ne demande pas simplement aux afro-américains de se chercher un avenir par delà les idéaux eurocentrés, il tente de rattraper la modernité en établissant une relation transversale avec la culture populaire et l'activité d'improvisation. Cette approche s'oppose à celle de Du Bois dont la déclaration humaniste classique que « les noirs sont la seule oasis de confiance simple et de révérence dans un désert poussiéreux de dollars et

d'astuce » (1997: 43) a toujours été accompagnée par un programme « d'apprentissage occidental ». Du Bois supposait que la « culture intellectuelle est essentiellement humanisante » et que le fait d'être exposé à et plongé dans les grandes œuvres produit automatiquement de bons êtres humains » (West 1999: 95). West ne croit pas qu'écouter Mozart et Beethoven rendra les gens « plus éthiques ». Au lieu de cela, il conçoit une option ethnique qui n'est pas afro-centrée mais exprime la Modernité du Nouveau Monde à travers un univers de fusion.

Le Nouveau Monde afro-américain est supérieur parce qu'il est moderne tout en ayant une base ethnique; une fois réalisée, celle-ci sera au même niveau que la culture intellectuelle occidentale. Cela rejoint la vision du philosophe afro-américain Alain Locke qui écrivait déjà en 1936

que la belle musique traditionnelle (*folk music*) mérite et vaut une belle musique classique. Un peuple qui a traditionnellement le talent de créer une harmonie spontanée va aussi engendrer des grands compositeurs. Un peuple qui sait improviser avec les orchestres de chorales – car un groupe chantant de noirs est en réalité un tel orchestre – va aussi avoir de grands opéras, des orchestres symphoniques spécialisés, des virtuoses adroits, et des maîtres musiciens. (Locke 1936: 5)

West ne voit aucune raison de s'attacher à un optimisme typique à l'égard des blancs. Pour lui, il s'agit seulement d'un autre aspect de la domination de l'Amérique blanche. Au lieu de cela, il détecte une composante cool et humaniste que l'esprit de la tradition afro-américaine a transposé dans la modernité, indépendamment des valeurs humanistes occidentales.

« Si la modernité se mesure en termes de nouveauté, d'innovation, d'improvisation et pas seulement en matière de technologie, de marchés, de bureaucratie, et des états nationaux, la modernité afro-américaine du nouveau monde est plus fondamentalement *moderne* qu'un quelconque roman, une peinture, une danse ou même un gratte-ciel américain » (1993: XII-XIII). Parfois il semble possible d'entendre les nuances d'un discours fondamentaliste de *Nation of Islam* (branche « islamiste » des noirs d'Amérique) qui « révisé mythes et histoires des origines de la civilisation occidentale » (Decker 1993: 75) et qui soutient que les noirs américains sont « le peuple originaire ». Mais au fond le Modernisme du Nouveau Monde de Cornel West est plutôt une continuation de la contre-

culture qui émergeait déjà dans les années cinquante et soixante (cf. West: 1993: 12). Cette culture n'avait aucune intention de récupérer ses racines mythiques ou religieuses mais tentait de construire une société plus « moderne ». En même temps, ce mouvement restait ouvert à la culture élitiste des blancs. Ni West ni Locke n'opposent les valeurs africaines ethnocentriques au techno-puritanisme du nouveau monde, à la manière dont un représentant de l'esthétique noire comme Amiri Baraka le faisait jadis en écrivant que « l'Amérique coloniale était l'antithèse totale de la version africaine de l'existence » (Baraka 1963: 4). Il est vrai que « les sculptures de bois célèbre des Yoruba n'ont pas pu tomber sur un terrain moins réceptif à ses beautés que l'Amérique coloniale » (Baraka 1963: 16). Mais dans un contexte global, le Modernisme du Nouveau Monde ne sera pas atteint par l'ethnocentrisme mais par l'aliénation d'une technoculture froide qui croit être cool tout en étant froide.

Kawaii et modernité

On pourra dire les mêmes choses de kawaii qui atteint une sorte de Modernité du Nouveau Monde en se fondant, comme le cool, sur les actes de retardement, de déplacement, de « représentation oblique » et de stylisation. Cool et kawaii dépassent le techno-avenir passif déterminé par la froideur et l'automatisation tels qu'ils ont été décrits ci-dessus. Ils dépassent le monde automatisé critiqué par Paul Virilio où la sensation humaine est remplacée par les productions automatisées et où même l'art évolue vers l'automatisation et les techniques encodées de la production. Il existe déjà une « machine pour *voir*, une machine pour *écouter*; la machine pour *penser* – on l'aura très bientôt avec le boom de toutes choses *digitales* et l'abandon programmé de l'*analogue* » (Virilio 1998: 230). Comme s'il répercutait les convictions des formalistes russes, Virilio déclare que « l'automatisation de la production post-industrielle est liée à l'*automatisation de la perception* et puis cette conception est favorisée par le marché des analyses systémiques pendant qu'on recherche les développements futurs dans la cybernétique » (Virilio 1993: 10, nous soulignons).

Quoiqu'il en soit les valeurs cool-kawaii de la Modernité du Nouveau Monde nous aident à nous déplacer dans le monde contemporain d'une façon plus authentique et moins aliénée. Encore une fois il devient clair que nous ne parlons pas de processus

d'ethnisation parce que ni kawaii ni cool ne sont des notions *purement* ethniques. Les images kawaii sont utilisées pour la personnalisation des nouvelles technologies. Dès le début, la tâche du kawaii a été d'« *humaniser* » le monde moderne japonais dans lequel la vie s'avérait formalisée et statique, même pour les enfants. Le style kawaii s'oppose à l'aliénation industrielle, affirme le naturel, l'intimité, l'innocence et la simplicité – tous, des attributs très positifs. Nous pouvons toucher les choses kawaii, elles fournissent une authenticité qui se perd dans les sociétés industrielles. Kawaii effectue une personnalisation et une familiarisation des phénomènes impersonnels qui relèvent de la production de masse tels que les téléphones portables et le cyberspace.

En même temps, kawaii n'est pas *contre* la modernité : Au contraire, kawaii fonctionne comme catalyseur de la modernité. Cela représente un autre parallèle avec le cool. Dans les années soixante-dix, quand la consommation égocentrique était vue comme une échappatoire vis-à-vis de la culture japonaise traditionnelle, kawaii signifiait la liberté : « L'aspect "*mignon*" qui dominait la mode japonaise à la fin des années soixante-dix était adopté surtout en tant que rejet d'un style typiquement japonais » dit Lise Skov (1996: 145). L'origine de kawaii est partiellement étrangère et ne se réfère pas du tout aux dessins culturels traditionnels japonais (Kinsella 1995: 226).

Cool et kawaii doivent être perçus comme des valeurs modernes capables d'embrasser des termes antagonistes comme la libération, la fragmentation et l'aliénation. Comme Kelts l'a expliqué, le monde apprécie l'esthétique japonaise non en tant que dérivation de la culture traditionnelle, mais, plutôt et au contraire, à cause de l'ambiance éminemment moderne et futuriste qu'elle offre. Pour beaucoup d'occidentaux, « les excentricités, les sottises spastiques, et l'audace libertaire » (6) de la culture japonaise contemporaine représentent « une vision de l'avenir, une manière fraîche de raconter des histoires et de reproduire le monde » (7). La vision futuriste d'un Japon post colonial qui développe une culture autonome capable d'envahir le monde dont la culture le Japon était jadis censé à consommer et imiter passivement nous rappelle en fait la définition de Cornel West concernant les afro-américains en tant que « Modernes du Nouveau Monde » qui « incarnent la quête d'une temporalité de contretemps [*offbeat temporality*] » (West 1993: XIII).

Vers une modernité cool-kawaii

Comme il a été mentionné, cool et kawaii ne nous renvoient pas à un passé ethnique pré-moderne. Comme l'homme cool afro-américain qui n'a presque aucune relation avec l'Afrique traditionnelle, la *shôjo* [jeune fille] kawaii n'est pas la personnification de l'idéal japonais au féminin mais dépend de l'institution idéologique des femmes, fondée sur la modernité japonaise de l'époque de Meiji, c'est-à-dire sur l'occidentalisation (cf. Ôgi 2001: 171).

Le cool et le kawaii ne nous transportent pas non plus dans un monde futuriste et impersonnel de l'hypermodernité constamment à l'écoute d'un appel à la modernisation. Le cool et le kawaii sont synonymes d'une *autre modernité* qui n'est pas la modernité technocratique mais qui est intimement liée à la recherche de la dignité humaine et de la libération. C'est pour cette raison que la Modernité du Nouveau Monde tente de « régler » la civilisation moderne d'une manière excentrique. Le cool et le kawaii sont modernes si le terme moderne signifie avoir « le courage d'utiliser son intelligence et son esprit critique pour questionner et défier les autorités dominantes, les pouvoirs et les hiérarchies du monde » (West 1999: XVII). Ainsi la Modernité du Nouveau Monde agit contre le traditionalisme *et* le modernisme anti-traditionaliste.

L'écrivain japonais et Prix Nobel de la littérature Kenzaburo Ôe a conçu pour lui-même une « manière d'être » qu'il illustre par un poème de W. H. Auden :

Parmi les justes, sois juste
Parmi les crasseux, sois crasseux
Et au sein de sa faible personne, s'il peut
Il doit sourdement souffrir tous les maux de l'homme

Among the Just be just
Among the filthy be filthy too
And in his own weak person, if he can,
Must suffer dully all the wrongs of Man

(« The Novelist », 12-14)

Le poème reprend beaucoup de qualités du cool tel qu'il a été décrit ci-dessus. Ôe exprime son inquiétude vis-à-vis de l'ambiguïté à laquelle il est soumis en tant qu'écrivain japonais dans un Japon modernisé (qu'il considère « désastreux ») et il annonce que le plus important des idéaux dans un monde aliéné est de rester « correct » (Ôe 1995: 122). Il veut que le mot « correct » soit entendu au sens d'« humaniste ». Evidemment, Ôe se réfère à une sorte de « coolness » nécessaire quand nous tentons de maintenir une dignité humaine dans un monde moderne.

Comment peut-on rester « correct » et cool dans la société japonaise ? La situation est compliquée parce qu'une série de problèmes d'identité sous-jacents apparaît dès que nous tentons d'établir une « manière d'être ». L'insistance d'Ôe sur « l'ambiguïté » dans plusieurs de ses écrits montre que son ambition d'être correct à la manière humaniste a beaucoup à faire avec l'état ambigu du Japon en tant que pays capable d'articuler deux identités à la fois. La culture du Japon moderne n'est pas « linéaire » mais son identité nationale est déterminée par une dualité ou même par une « triadité » composée de l'Asie, de l'Occident et... du Japon. Koichi Iwabuchi explique que « le Japon se trouve explicitement dans une région géographique qu'on appelle "Asie," mais que néanmoins, sur les cartes mentales des japonais, il existe à l'extérieur de l'imaginaire culturel de "l'Asie" » (Iwabuchi 2002: 7).

Un autre trait ressort de la relation que le Japon entretient avec la modernité. Quoique le Japon réponde très vite aux défis du développement scientifique et technique du monde occidental, selon Iwabuchi, la culture japonaise conserve toujours « un statut curieux de quasi-Tiers-Monde » (2002: 2). Aussi, Ôe reconnaît que « le Japon aspire à apprendre de, et à imiter l'Ouest mais nonobstant ce pays se trouve en Asie et a fermement maintenu sa culture traditionnelle » (117). Par conséquent, toujours selon Iwabuchi, la culture japonaise embrasse le « Premier-Monde » et le Tiers-Monde. L'expression *kawaii* doit être comprise à l'intérieur de ce contexte non-linéaire. Comme cool, elle ne peut que prendre une forme ambiguë de résistance dans un monde qui est profondément incertain, une forme de résistance *cool*. C'est la raison pour laquelle le *kawaii* et les processus ou modes cool afro-américains se chevauchent si souvent.

Nous nous approchons ici d'une autre expression culturelle de la Modernité du Nouveau Monde : le jazz. En tant que musique non-blanche, le jazz adopte « des positions fluides et flexibles vis-à-vis de la réalité et se méfie des points de vue 'ou/ou,' des prononciations dogmatiques ou des idéologies dominantes » (West 2001: 150). En même temps, le jazz fait pleinement partie de la culture américaine parce que « culturellement l'Amérique est un pays arriéré et que les américains sont arriérés. Mais le jazz, c'est la réalité américaine, la réalité totale » (Baraka 1967: 155).

Le jazz et la culture populaire japonaise contemporaine ont trouvé une autre façon d'être cool que nous pourrions nommer le cool sérieux ou anti-sarcastique. La culture afro-américaine aussi bien que les mangas japonais vont à contre courant des moralismes binaires et introduisent des aspects qui dépassent l'ironie désabusée qui relève de ce cool produit dans le courant dominant de la culture blanche. Selon Kelts, parmi les aspects les plus complexes du monde de la bande dessinée se trouvent « l'acceptation de l'illogisme, de l'ambiguë, le sens du devoir du héros qui se place au-dessus de tout, les conceptions de l'enfant comme héros, la quête infinie, le happy-end non obligatoire et, le fait qu'aucun épisode individuel ne résout de façon satisfaisante les divers fils narratifs » (91).

Comme Kelts, Cornel West oppose sa Modernité du Nouveau Monde au post-modernisme « pessimiste ». Il utilise l'œuvre de l'architecte franco-suisse, Le Corbusier comme l'exemple d'un modernisme capable de dépasser les « oppositions binaires du naturel, du primitif, des règles, du Dionysien, du féminin et, des gens de couleur » (West 1993: 52). Selon West, Le Corbusier intègre des éléments féminins et du Tiers-Monde dans ses expressions qui sont généralement modernes, ce qui rend son architecture emblématique de la Modernité de Nouveau Monde afro-américain. West cite Charles Jencks qui explique que Le Corbusier trouvait dans la musique des américains noirs et dans le « hot jazz » de Louis Armstrong

« l'équilibre du saltimbanque et une force lyrique 'contemporaine' tellement invincible qu'il pouvait apercevoir dans cette musique la fondation d'un nouveau sentiment musical exprimant l'époque du nouveau monde et, prêt aussi à considérer ses origines européennes comme appartenant à l'âge de pierre, tout-à-fait comme cela est arrivé dans la nouvelle architecture. » (Jencks 1973: 102)

L'intuition de West qui lie l'architecture de Le Corbusier à la situation générale de la culture afro-américaine est visionnaire. Dans les années soixante-dix, quand Jencks publiait son livre, peu de gens avaient pris note des évaluations critiques du modernisme de l'architecte. Dans un chapitre intitulé « At War with Reaction 1928-45 », Jencks analyse un changement explicite dans l'œuvre de l'architecte quand il commençait à introduire consciemment dans ses peintures et ses bâtiments des « objets qui montrent une réaction poétique » (99). C'est dans ce contexte que Le Corbusier produit une vision de la culture afro-américaine en tant que Modernisme du Nouveau Monde humaniste qui présente une ressemblance *unheimlich* avec le Japon futuriste de Kelts. Le Corbusier s'intéresse à Joséphine Baker, dont il faisait des portraits réalistes lors de ses voyages aux Etats-Unis. Il mettait en avant son esprit artistique et sa vitalité d'une manière « mignonne ». Il la décrit comme « un petit enfant, pure, simple et limpide. Elle marche sur les brutalités de la vie. Elle a un bon petit cœur » (cité par Jencks: 102).

Très récemment, d'autres historiens de l'architecture ont tenté d'interpréter les créations de Le Corbusier, non comme le résultat d'une modernisation unilatérale et ayant l'ambition d'anéantir le passé mais comme une *réponse critique à la modernisation* (cf. Passanti 2005: 142). Craig Wilkins trouve là une connexion afro-américaine. Comme West, Wilkins voudrait que même les exemples de l'architecture afro-américaine, qu'il appelle « l'architecture Hip-hop », soient vus comme la continuation de l'héritage de Le Corbusier parce que, pour Le Corbusier, « l'architecture *coule*, avec des *ruptures* périodiques dans sa continuité », ce qui se rapproche des productions les plus récentes de « l'architecture Hip-hop » (Wilkins 2000: 14).

Conclusion

Pour West, tout cela est la raison pour laquelle la culture afro-américaine représente le modèle idéal de la Modernité du Nouveau Monde. Les « essentiels » de la culture en matière d'exotisme se produisent toujours en se référant à une vérité « naturelle », traditionnelle ou historique. Le Modernisme du Nouveau Monde par contre, est capable de dépasser les « oppositions binaires du naturel, du primitif, des règles, du Dionysien, du féminin et des gens de couleur » (West 1993: 52). C'est pour cela que dans le Modernisme de Nouveau Monde – soit le cool afro-américain soit le kawaii tel qu'il se

produit au sein du Japon postcoloniale – la culture s’élabore d’une manière décalée et décentrée. En principe, cela signifie que cette culture ne suit pas le « réalisme populaire » du courant principal, mené par les blancs européens ou américains. L’expansion de la culture cool et du kawaii est donc l’attribut principal de ce Modernisme de Nouveau Monde.

Thorsten Botz-Bornstein

Œuvres citées

- Allison, Anne. “The Cultural Politics of Pokemon Capitalism” présenté au colloque *Media in Transition 2: Globalization and Convergence* conference May 10-12, 2002. Boston: Massachusetts Institute of Technology.
- . “Cuteness as Japan’s Millennial Product” in J. Tobin (ed.), *Pikachu’s Global Adventure: The Rise and Fall of Pokemon*. Durham: Duke University Press, 2004, pp. 34-52.
- Baraka, Amiri [LeRoi, Jones]. 1963. *Blues People*. New York: William Morrow.
- . 1967. *Black Music*. New York: Morrow & Co.
- Baudrillard, Jean. 1993 [1976]. *Symbolic Exchange and Death*. London: Sage.
- Cheney, Charise. 2005. “In Search of the ‘Revolutionary Generation’: (En)gendering the Golden Age of Rap Nationalism” in *The Journal of African American History* 90:3, 278-297.
- Decker, Jeffrey Louis. 1993. “The State of Rap: Time and Place in Hip Hop Nationalism” in *Social Text* 34, 53-84.
- Du Bois, W. E. B. 1997. *The Souls of Black Folk*. Boston, New York: Bedford.
- Fishkin, Shelley Fisher. 1995. “Interrogating ‘Whiteness,’ Complicating ‘Blackness’: Remapping American Culture” in *American Quarterly* 47:3, 428-466.
- Gilroy, Paul. 1993. *The Black Atlantic: Modernity and Double Consciousness*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Hayes, Floyd W. III. 2001. “Cornel West and Afro-Nihilism: A Reconsideration” in Yancy (ed.), *Cornel West: A Critical Reader*. Oxford: Blackwell.
- Herskovits, Melville J. 1941. *The Myth of the Negro Past*. New York: Harper.
- Hord, Fred and Jonathan Lee. 1995. *I am because We Are: Readings in Black Philosophy*. Amherst: University of Massachusetts Press.
- Iwabuchi, Koichi. 2002. *Recentring Globalization: Popular Culture and Japanese Transnationalism*. Durham & London: Duke University Press.
- Jencks, Charles. 1973. *Le Corbusier and the Tragic View of Architecture*. Cambridge MA: Harvard University Press.
- Jon, Byong-Je. 1988. “Republic of Korea” in AASSREC (ed.) *Youth in Asia: Viewpoint for the Future*. New Delhi: New Statesman.
- Kelts, Roland. 2006. *Japanamerica: How Japanese Pop Culture has Invaded the U.S.* New York: Palgrave Macmillan.
- Kinsella, Sharon. 1995. “Cuties in Japan” in Skov & Moeran (eds), 220-54.
- Kochman, Thomas. 1981. *Black and White Styles in Conflict*. Chicago: University of Chicago Press.
- Liu, Alan. 2004. *The Laws of Cool: Knowledge Work and the Culture of Information*. Chicago: University of Chicago Press.
- Locke, Alain. 1936. *The Negro and His Music*. Port Washington: Kennikat Press.
- Majors, Richard & Janet Mancini Billson. 1992. *Cool Pose: The Dilemma of Black Manhood*. New York: Lexington Press.
- McLuhan, Marshall. 1964. *Understanding Media: The Extensions of Man*. New York & Scarborough, Ontario.

- Moses, Wilson Jeremiah. 2004. *Creative Conflict in African American Thought: Frederick Douglass, Alexander Crummell, Booker T. Washington, W.E.B. Du Bois, and Marcus Garvey*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Ôe, Kenzaburo. 1995. *Japan, the Ambiguous, and Myself*. Tokyo: Kodansha.
- Ôgi, Fusami. 2001. "Gender Insubordination in Japanese Comics (*Manga*) for Girls" in John A. Lent (ed.). *Illustrating Asia. Comics, Humor Magazines, and Picture Books*. Honolulu: University of Hawai'i Press, 171-186.
- Passanti, Francesco. 2005. "The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier" Umbach, Maiken & Bernd Hüppauf (eds). *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization, and the Built Environment*. Stanford University Press.
- Patterson, Orlando. 1972. "Toward a Future that Has no Past: Reflections on the Fate of Blacks in the Americas" in *The Public Interest* 27, 25-67.
- Rorty, Richard. 1991. "The Professor and the Prophet" [review of Cornel West's *the American Evasion of Philosophy*] in *Transition* 52, 70-78.
- Skov, Lise. 1996. "Fashion Trends, Japonisme and Postmodernism, or 'What is so Japanese about Comme Des Garçons'" in J. Whittier Treat (ed.) *Contemporary Japan and Popular Culture*. Honolulu: Hawaii University Press, 137-168.
- Treat, John Whittier. 1996. "Yoshimoto Banana Writes Home: The Shôjo in Japanese Popular Culture" in J. Whittier Treat (ed.) *Contemporary Japan and Popular Culture*. Honolulu: Hawaii University Press, 275-308.
- Verharen, Charles C. 1997. "The New World and the Dreams to Which It May Give Rise: An African and American Response to Hegel's Challenge" in *Journal of Black Studies* 27:4, 456-493.
- Virilio, Paul. 1998. "Silence on Trial" in J. Der Derian (ed.), *The Virilio Reader*. Malden, MA: Blackwell, 226-234.
- West, Cornel. 1982. *Prophesy, Deliverance. An Afro-American Revolutionary Christianity*. Louisville, KY: Westminster John Knox Press.
- . 1987, "Race and Social Theory: Towards a Genealogical Materialist Analysis" in M. Davis, F. Pfeil, and M. Sprinker (eds.), *The Year Left*. London: Verso, 75-90.
- . (with bell hooks) *Breaking Bread: Insurgent Black Intellectual Life*. Boston: South End.
- . 1993. *Keeping Faith: Philosophy and Race in America*. New York: Routledge.
- . 1999. *The Cornel West Reader*. New York: Basic Civitas Books.
- . 2001. *Race Matters*. New York: Vintage Books.
- . 2003. "Philosophy and the Afro-American Experience" in Lott & Pittmann (ed.).
- Wilkins, Craig. 2000. "(W)rapped Space: The Architecture of Hip Hop" in *Journal of Architectural Education* 54:1, 7-19.
- Williams, Terry. 1994. "Foreword" to Connor, Marlene Kim, *What is Cool? Understanding Black Manhood in America*. New York: Crown.